MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
31761 07196 507 3

Solvay, Lucien
Notice sur Gustave Huberti

ML
410
H884S6

NOTICE

SUR

GUSTAVE HUBERTI

PAR

LUCIEN SOLVAY

MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

BRUXELLES

HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

112, rue de Louvain, 112

—

1919

LIBRARY
DEC 6 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
410
H884S6

NOTICE

SUR

GUSTAVE HUBERTI

MEMBRE DE L'ACADÉMIE

né à Bruxelles le 14 avril 1843, décédé à Schaerbeek le 28 juin 1910.

L'histoire du grand mouvement naturaliste qui, renouant la chaîne des traditions nationales, entreprit, entre 1860 et 1880, dans la peinture du paysage et dans celle de la vie moderne, de restituer à la nature son expression naïve, sincère, libre de formules et de conventions, gardera le souvenir respectueux d'un artiste humble et modeste, sans éclat, ignoré de la foule, mais de talent singulièrement personnel et sympathique. Il se nommait Édouard Huberti. Tranquillement, avec amour, fuyant les clameurs et le fracas des batailles, il accomplit son œuvre, insouciant de la renommée et étranger, semblait-il, à toute ambition. Le champ de son inspiration n'était pas étendu ; les aspects tragiques ou somptueux de la nature ne le tentaient point ; il n'était épris que de ses grâces et de ses mélancolies. Rêveur

timide, presque sauvage, il s'en allait, seul, à l'aventure, planter son chevalet dans quelque coin désert de la campagne brabançonne et s'emplir les yeux d'enchanteresses visions ; là, il écoutait son cœur, et son cœur dirigeait sa main. Ce qu'il peignait sur la toile était comme l'écho d'une voix intérieure, tremblante et ravie. Un printemps délicat, un automne triste, il ne lui en fallait pas davantage pour fixer son rêve. C'était un poète. Or, ce poète était aussi un musicien... Avant de peindre, il avait écrit de petites compositions théâtrales et symphoniques, des romances surtout qu'il interprétait lui-même, et donné des leçons de chant. Quand il se mit à peindre, il ne fit que transposer d'une façon plastique des idées musicales : la forme qu'il donnait à ses impressions pittoresques avait l'harmonieuse sensibilité et la fragile tendresse d'une mélodie. On a pu dire de lui avec justesse qu'il fut un précurseur. « Naïvement, par la seule expression des choses de son âme, il a été plus loin dans cette vision musicale du paysage que bien de nos jeunes réformateurs en quête d'exagérations bruyantes et de nouveau paradoxal (1) ».

Édouard Huberti avait épousé une femme d'une grande beauté et d'une grande intelligence, musicienne aussi, et qui chantait en s'accompagnant de la guitare, suivant la mode du temps. Ils avaient installé chez eux un théâtre, sur lequel on jouait des opérettes et de petits opéras; Édouard Huberti en composa quelques-uns, — notamment le *Diable à l'école*, — pleins de verve.

(1) *La Psychologie d'un peintre : Édouard Huberti*, par Raphael Petrucci (*Revue occidentale*, mai 1902).

L'union de ces deux êtres charmants était parfaite ; la bonté de leur cœur, la simplicité et la droiture de leur caractère n'avaient d'égale que l'élévation de leur esprit. Ils eurent deux enfants, deux fils. L'aîné avait hérité de la sensibilité du père ; le plus jeune reflétait la gravité austère, un peu rude, de la mère. Il semblait que tous deux, dans cette atmosphère d'art, dussent immanquablement devenir des artistes. S'ils le furent en effet, de goûts et d'âme, un seul, le plus jeune, Gustave, subit l'irrésistible entraînement de l'atavisme, et décida, malgré les conseils de son père, qu'il ferait de la musique sa carrière.

A cette époque, le Conservatoire de Bruxelles était dirigé par François Fétis. Gustave Huberti y entra fort jeune. Son ardeur au travail et ses progrès furent tels que, à peine âgé de 15 ans, en 1858, il remportait aux concours quatre premiers prix : de piano, d'orgue, de musique de chambre et d'harmonie ! L'année suivante, il remportait celui de composition, dans la classe de Fétis. En 1863, il se présenta au grand concours de composition musicale et obtint le deuxième prix de Rome ; sa partition était écrite sur un poème français de Godefroid Kürth, intitulé *Paul et Virginie*. Deux ans après, il conquit le premier prix avec une cantate écrite sur un poème également français, malheureusement très médiocre, de Mme Strumann-Picard, *La Fille de Jephté*. C'était un début éclatant et précoce. L'avenir prodiguait au jeune lauréat ses plus engageants sourires. Mais la lutte pour la vie et pour la gloire allait commencer. Cette lutte est souvent plus pénible aux musiciens que fructueuse et que brillante. Une fois

livrés à eux-mêmes, il leur faut compter sur leurs propres forces. L'État, qui les a entraînés dans la voie de l'art, les abandonne trop vite quand ils y sont entrés. Une pension de quelques milliers de francs, qui leur permet de voyager, est certes une bonne aubaine ; mais trop souvent le lauréat, qui a vécu là-bas sans souci du lendemain, constate, en revenant dans sa patrie, que celle-ci l'a oublié ; il y revient le cerveau bourré d'illusions et la valise riche de musique qu'il a hâte de voir applaudie ; mais, au lieu du triomphe qu'il espérait, c'est un calvaire qui l'attend. L'État s'est désintéressé de lui ; l'ayant entretenu pendant trois ou quatre ans, il se croit quitte envers son protégé, alors que, bien au contraire, son devoir serait de lui faciliter l'exécution de ses premiers travaux, de lui épargner la honte des démarches stériles et des refus humiliants. Les peintres et les sculpteurs n'ont pas à redouter pareils mécomptes. Il ne leur en coûte guère de montrer au public les efforts de leur talent et d'essayer de le séduire. Combien est moins heureux le sort des musiciens ! Que de collaborations, que d'aides, que d'appuis, que d'argent surtout leur sont nécessaires pour attirer sur eux l'attention ! Et quand tout cela leur fait défaut, que d'amertumes et de découragements !... Voilà du moins ce qui se passait autrefois, il n'y a pas très longtemps... Cela changera sans doute bientôt ; cela a même un peu changé déjà, grâce à l'initiative de directeurs de Conservatoires intelligents et avisés. Attendons le jour prochain où la conquête du prix de Rome ouvrira toutes grandes aux lauréats les portes de la Renommée et de la Fortune !. .

Gustave Huberti partit donc, son diplôme sous le bras,

pour le traditionnel « voyage de Rome ». A cette époque, on interprétait le règlement à la lettre : il fallait que les lauréats allassent réellement à Rome, non ailleurs. L'Italie est assurément le pays le plus musical de la terre ; tout y est musique, le ciel, la mer, le climat, la beauté des vieilles cités, la grâce des femmes et la langue du peuple ; mais ce n'est pas le pays des musiciens, — des musiciens du moins qui considèrent la musique non comme une voix de la nature, mais comme une science des hommes. Or c'est un peu comme cela que les jeunes lauréats des prix de Rome, encore tout imprégnés de fugue et de contrepoint, aiment à considérer la musique. Gustave Huberti donna un croc-en-jambe aux traditions et s'en fut directement en Allemagne. Il était sûr de trouver là de la musique savante et des musiciens. Il y resta trois ans, séjournant à Berlin, à Dresde et à Munich. Puis il alla en Italie, où il resta une année. Je ne sais quelle impression ce dernier pays fit sur lui, après l'autre. Elle dut être, sans aucun doute, bien différente. Ses yeux et son cœur d'artiste ne manquèrent pas d'être éblouis dans la contemplation de cette nature et de ces reliques d'art, comme pouvaient l'être les yeux et le cœur du fils d'un peintre-poète, auteur exquis et charmant de tant d'œuvres émues et délicates. Mais le séjour qu'il avait fait avant cela en Allemagne avait séduit son esprit beaucoup plus fortement. Il s'y était créé de nombreuses relations ; il y avait fréquenté les théâtres, les concerts ; il s'était mêlé à l'intense mouvement musical de ce pays qui tenait à affirmer dans l'art musical, comme dans tous les autres domaines, une supériorité que pouvait lui garantir aisément l'autorité de maîtres illustres, universellement

admirés. Cette supériorité, elle en jouissait sans conteste, et semblait alors s'en contenter. Gustave Huberti fut tout naturellement subjugué. Son admiration s'exprima dans les rapports réglementaires qu'il envoya au Gouvernement belge et que l'Académie accueillit avec la plus grande faveur. Il travailla aussi beaucoup. Le travail lui fut un remède précieux contre la nostalgie. Car si vif que fût l'intérêt du voyage, l'éloignement de la patrie creusait parfois dans son cœur un vide cruel. De cette période datent un grand nombre de ses plus jolies mélodies : *Chant de mai, Pas de serments! Rosette,* la *Villanelle du vaneur de blé aux vents*, le *Sonnet* de Ronsard et le cycle entier des *Chants du voyageur (Wanderlieder)* d'après les poésies de Uhland. Il est curieux de constater que, dans ces œuvres-là, l'inspiration du musicien ne trahit point d'influence étrangère; elles n'ont rien de la sécheresse et de la complication ambitieuse qui trop souvent marquent les productions des jeunes compositeurs préoccupés d'étaler leur savoir. Si elles rappellent quelqu'un, c'est Schumann et Schubert, les plus tendres et les plus simples des maîtres mélodistes, mais avec une émotion, une sincérité d'expression, une naïveté vraiment personnelles. Ces premières œuvres resteront parmi les meilleures qu'Huberti ait produites et suffiront même, plus que toutes les autres, à conserver son nom ; elles ont quelque chose de la saveur de chants populaires, de chants du vieux terroir flamand, dont leur auteur, quoique d'origine wallonne, devint dans la suite un des plus fidèles interprètes.

Quand Huberti rentra définitivement en Belgique, ces

chants du pays flamand venaient justement d'y faire entendre leur voix d'une façon superbe et triomphale; le monde musical était tout frémissant de l'impression profonde que venaient de produire sur lui deux des œuvres maîtresses de Peter Benoît, *Le Lucifer* (1866) et surtout *De Schelde* (1868). Huberti, séduit par elles, crut y reconnaître un écho de sa naïve chanson, soudainement grandie à l'éloquence d'une épopée. Lui qui semblait avoir échappé, en Allemagne même, à toute pernicieuse influence, il ne résista pas à celle qui, cette fois, s'imposait à lui avec une force irrésistible. Il s'enthousiasma pour le mouvement qu'inaugurait le maître anversois d'une si majestueuse façon; et il rêva de bâtir, lui aussi, sur de semblables assises, de vastes constructions sonores (1). Du sang de peintre coulait

(1) Dans la sixième édition et dans les éditions suivantes de son *Dictionnaire de musique*, Hugo Riemann caractérise le talent de Peter Benoît par une phrase qui ne se trouvait pas dans les précédentes éditions : « ... *Benoît was mit Leib and Seele Vläme, d. h. Germane, und wirkte im Sinne des innigsten Anschlusses an Deutschland in seiner stellung als Direktor des Vlämischen Musikschule (seit 1897 Kgl. Konservatorium)* ». « Benoît était Flamand de corps et d'âme, c'est-à-dire Germain, et dans ses fonctions de directeur de l'École de musique flamande (depuis 1897 Conservatoire royal), il travailla dans le sens de l'union intellectuelle la plus étroite avec l'Allemagne. » (H. RIEMANN, *Musik-Lexikon.*)

Ç'a été un système depuis longtemps préparé, chez les envahisseurs de la Belgique, de prétendre que les Flamands sont des Germains de cœur, d'âme et d'esprit. S'ils sont de « race germanique », leur caractère diffère cependant de celui de la Germanie par des traits essentiels, la nation belge, dont ils font partie, étant, depuis des siècles, une sorte de synthèse originale des deux races, germa-

dans ses veines; les grandes fresques décoratives de Benoît avaient réveillé en lui le sens paternel des harmonieuses colorations; la voix qui parlait à son cœur, la voix qu'il écouta, c'était la même qui parlait jadis à son père, en face de la nature : c'était celle de la patrie bien-aimée. Huberti confondit dans une égale admiration le compositeur flamand et son poète, Emmanuel Hiel. Il se lia avec ce dernier et lui demanda des poèmes, à moins que ce ne fût le poète lui-même qui les lui offrit. Le rimeur de *Lucifer* et du *Schelde* avait la verve grandiloquente, le lyrisme imagé que réclamait la musique décorative, brossée pour le plein air; il amena sans peine son nouveau collaborateur à adopter des textes flamands comme étant, selon lui, les plus représentatifs d'un art musical national, et même, dans la suite, devenu plus royaliste que le roi, à refuser de les laisser traduire en français. Il écrivit pour Huberti, avec une fidélité peut-être encombrante, les livrets de presque toutes ses grandes compositions pour chœurs, soli

nique et latine, avec prédominance du caractère latin. Peter Benoît n'étant plus là pour protester, il a paru à M. Riemann tout naturel de lui prêter des sentiments qu'il eût repoussés avec indignation s'il avait vécu. L'art de Benoît, comme tout ce qui constitue l'art flamand, est spontané, clair, coloré, sain, joyeux et vivant; il hait la lourdeur, l'obscurité et les prétentieux tarabiscotages métaphysiques. Benoît et ses disciples, Blockx, Huberti, etc., diffèrent autant de Wagner, de Richard Strauss, de Mahler, de Weingartner et tutti quanti, que Rubens, Jordaens, Van Dyck, Teniers diffèrent de Schnorr, Cornélius, Kaulbach, Werner et Piloty. Et la chanson populaire flamande, mère de la musique flamande, a fleuri sur un sol robuste, étranger, Dieu merci! à celui où pousse la légendaire et sentimentale « petite fleur bleue ».

et orchestre : *Een Laatse Zonnestraal*, le *Boerenkermislied*, le *Kinderlast en Leed*, *Naar de School*, *Verlichting*, *Bloemardinne*, l'*Hymne à la Science*, *Willem van Oranjes dood*, ainsi que plusieurs mélodies et scènes dramatiques pour chant solo et orchestre, *Bloemeken*, *De Sterven de Moeder* (*La Mort d'une mère*), et un chœur pour voix d'hommes, *Van Maerlantszang*. Nous mentirions si nous disions que ces œuvres eurent le retentissement de celles de Peter Benoît, auxquelles elles s'apparentaient musicalement par plus d'un côté, en même temps qu'elles s'en rapprochaient par le caractère et la forme poétiques. Mais elles s'en distinguaient pourtant très vivement. Le poète avait eu le tact d'accorder le choix de ses sujets avec le génie propre du compositeur. Celui d'Huberti se plaisait mieux aux sentiments intimes et gracieux qu'aux sentiments nobles ou tragiques ; son pittoresque était plus idyllique qu'éclatant. Aussi, chaque fois que l'œuvre se conforme au tempérament du musicien, s'égalise à l'élan naturel de son inspiration, sans l'obliger à des efforts trop violents, cette œuvre est charmante ; et, dans toutes, ce qu'il y a de meilleur, ce sont les pages où ce tempérament se développe librement, où le fils du peintre-poète écoute la voix familière, la voix familiale, dirais-je, rêveuse et douce, de son cœur, les pages où l'inspiration du musicien idyllique et tendre évoque les chers paysages de la terre patriale.

La première qui naquit de la collaboration Hiel-Huberti fut *Een Laatse Zonnestraal* (*Un Dernier Rayon de Soleil*). En réalité, Hiel avait simplement choisi dans un de ses recueils de vers quelques tableaux, que le musicien avait réunis par le lien idéal d'une pensée assez vague.

celle de la divine Espérance, symbolisée par le dernier rayon de soleil, éternel témoin de nos maux et de nos joies. Écrite en 1870, très peu de temps après la rentrée du jeune compositeur au pays, l'œuvre ne fut exécutée qu'en 1874, à Bruxelles, à la Grande Harmonie. La première impression ne fut point favorable. Un journal musical « autorisé » estima que, « à part quelques phrases plus ou moins mélodieuses et un coloris qui ne manque pas d'une certaine vérité, il n'y a rien ou presque rien dans tout l'ouvrage... Pas d'idées, pas de couleur, pas de clarté ; des ombres si fortes que ce deviennent des ténèbres, quoique dans le livret il soit beaucoup question du rayonnement du soleil et du scintillement des étoiles ». Il fallut dix-neuf ans pour réformer ce jugement et remettre l'œuvre en faveur, — ce à quoi, d'ailleurs, avaient aidé dans l'entretemps des exécutions fragmentaires, notamment en 1879, au festival de Mons, et, plus tard, à Louvain. C'est en 1893, à Mons, au concert de l'École de musique, qu'eut lieu cette sorte de réhabilitation. Le même journal qui l'avait si malmené jadis, déclara que « Gustave Huberti, avec une grande sobriété de moyens, était arrivé dans son oratorio à des effets pénétrants ». « M. Huberti est particulièrement heureux, continuait le critique, dans l'expression des sentiments tendres, et sa mélodie, qui a une grâce très douce sans aucune mièvrerie, a aussi un accent très expressif qui porte juste et traduit avec force quelquefois la situation ou les impressions morales qu'elle veut rendre. L'oratorio forme une suite de tableaux qui n'ont d'autre lien entre eux que le rayon crépusculaire, qui éclaire de ses feux mourants les

différents tableaux. C'est ici le calme des crépuscules agrestes, là une mer en furie à la tombée du jour, puis la douce figure d'une vieille au milieu de la bande folle des enfants, ou encore la dévastation de la guerre .. L'ensemble de la composition a des accents variés selon le caractère propre des scènes, avec, ça et là, quelques formules qui la rattachent à l'école de Peter Benoît. A côté des pages où il y a de l'énergie et un éclat un peu conventionnel, il s'y trouve des tableaux d'un sentiment poétique très fin et d'un charme pénétrant ». Un critique sagace et érudit, Léopold Wallner, publia dans la *Fédération artistique* une étude détaillée de l'œuvre. Lui aussi faisait remarquer que « toutes les parties qui expriment le côté poétique, tendre, mélancolique des choses sont fort bien réussies; moins bien le côté qui exige de la force et du mouvement dramatique ». Un autre critique, dans la *Gazette,* avait dit à peu près la même chose lors de l'exécution partielle de 1879, au festival de Mons : « Ce qui distingue surtout l'oratorio d'Huberti, c'est une recherche remarquable de l'effet pittoresque, qui domine et enveloppe l'œuvre tout entière dans une sorte d'atmosphère colorée et vigoureuse, parfois puissante. Le début, la scène « dans le bois tranquille », est empreint d'une teinte rêveuse et mélancolique dont le vague contraste avec les allures énergiques et les grandes lignes de la *Tempête* qui lui succède. D'autres interpreteraient mieux ou plus volontiers un sentiment dramatique ou une émotion; par son tempérament et ses tendances, je crois Huberti porté plus directement à demander ses impressions à ce sentiment de la nature qui règne dans certaines

âmes plus que dans certaines autres. La description est mieux son fait que le récit... »

Ces qualités de pittoresque et de charme, que révélaient cette œuvre importante de début, marquent toutes celles qui suivirent, toutes celles, du moins, comme je l'ai dit plus haut, qui permirent au compositeur d'exprimer naïvement et sincèrement ses émotions. Parmi celles-là il faut compter surtout celles qu'il composa pour voix d'enfants, *Kinderlust en Lied, Bloemardinne,* plusieurs chœurs pour les distributions de prix, *Naar de School, Lumière*, etc. L'inspiration s'y égare rarement en des recherches ambitieuses; leur fraîcheur et leur franchise d'accent font toute leur séduction, dans une forme volontairement simple et claire, s'abstenant de toute polyphonie, mais néanmoins toujours intéressante. Huberti écrivit beaucoup pour les enfants; ils lui portèrent bonheur; il les comprenait; il savait les faire parler et il leur témoigna jusqu'à la fin de sa carrière la plus touchante sympathie. Quand il devint directeur de l'École de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek, en 1893, il profita des ressources que lui fournissait le grand nombre de jeunes élèves de cette École pour faire connaître au public des œuvres remarquables que l'on n'eût, sans cela, probablement jamais entendues à Bruxelles, telles que la *Croisade des enfants* et les *Enfants à Bethléem*, de Gabriel Pierné, sans compter les jolis chœurs de Jaques-Dalcroze, qu'il orchestra expressément.

Mais n'anticipons pas, et reprenons le cours des événements.

Huberti maniait la plume adroitement. Les rapports

qu'il avait envoyés de son voyage de prix de Rome avaient été très remarqués. A son retour, il en adressa un autre, plus développé, au Ministre de l'Intérieur, sur l'*Histoire de la musique religieuse des Italiens et des Néerlandais*. C'était une étude succincte, mais nourrie; elle révélait une documentation nombreuse, une érudition judicieuse, trop rare chez les jeunes compositeurs et, plus encore, chez les lauréats du Gouvernement. Mais sa facilité d'écrire devait le servir plus efficacement. Il aimait la lutte; il avait l'âme d'un polémiste. Intransigeant et obstiné, jamais il ne recula devant les occasions qui se présentaient à lui d'affirmer ses convictions. Elles étaient ardentes et tenaces : une énergique volonté fortifiait son enthousiasme. Il le prouva maintes fois. Revenu de voyage, après son prix de Rome, tandis que, tout brûlant de foi en l'avenir de son art, il se préparait à conquérir par des œuvres sa place au soleil, il fut assez heureux de pouvoir défendre par la plume les idées qui lui étaient chères. Un journal s'était fondé, *La Discussion*, dirigé par un groupe d'hommes politiques, représentant le parti progressiste avancé et parmi lesquels se trouvaient Charles Graux, Buls, Demeur et Pergameni; il y entra comme collaborateur musical. De 1871 à 1873, il y exposa ses principes sur l'art nouveau. C'était l'époque où le wagnérisme commençait à ébranler l'ancien édifice lyrique et allait répandre bientôt le désarroi dans le monde musical, impatient d'une renaissance, fût-ce parfois au prix des plus précieuses qualités originelles. Huberti, comme la plupart des musiciens de tous les pays, avait rapporté d'Allemagne une admiration profonde pour les drames lyriques de Wagner, ce qui n'est

pas une raison pour qu'il fût un Germain, selon la théorie de M. Riemann; il assista à leur avènement à Bruxelles avec une fièvreuse ferveur. Le théâtre de la Monnaie faisait entendre pour la première fois au public *Lohengrin* (1870), puis *Tannhäuser* (1873). Le jeune compositeur se jeta dans la mêlée et aida à la victoire par des articles où le critique éclairé se doublait d'un polémiste vigoureux. D'autre part, Peter Benoît venait d'ajouter à ses deux premiers oratorios un troisième, *De Oorlog;* et ce fut là pour Huberti un nouveau motif pour prêcher au public la bonne parole et lui démontrer la nécessité d'une évolution orientant l'art musical vers l'expression sincère de la nature et le caractère de la race. L'art wagnérien n'est puissant que parce qu'il est, dans sa forme et dans son esprit, le miroir fidèle de la race et de l'idéal germaniques; ses racines sont au cœur même du peuple. Le mouvement nationaliste de Benoît se proposa d'arriver, par des routes analogues, mais non certes les mêmes, à la réalisation de l'idéal flamand. Huberti en avait compris la légitimité. Il y travailla de tout son pouvoir avec un désintéressement un peu aveugle, en compagnie de quelques autres, dont le plus original fut sans conteste Jan Blockx. Si le résultat ne fut pas aussi universellement triomphal, cela tint à des raisons diverses : la forme parfois indigente des œuvres nées de ce mouvement pâlissait dans le somptueux rayonnement de l'orchestre wagnérien, dont elles se réclamaient; et il est indéniable aussi que la langue flamande, relativement peu répandue, qui leur servait de texte, et l'exclusivisme de ses adeptes intransigeants contribuèrent surtout à élever autour d'elles une muraille rébarbative;

ainsi leur gloire dépassa rarement celle d'une gloire de clocher. La destinée d'Huberti en souffrit cruellement.

Défendre des idées généreuses dans les journaux et rêver des succès de compositeur, généralement platoniques, ne suffit pas pour vivre Huberti en fit bientôt l'expérience. Heureusement, ses mérites personnels, sa culture littéraire, sa forte éducation musicale lui ouvrirent un autre champ d'action, plus productif : l'enseignement. En Belgique, l'enseignement est généralement le refuge des prix de Rome désabusés, — on pourrait presque dire leur maison de retraite; je parle du haut enseignement. Pour peu qu'ils aient des relations, il est rare qu'ils ne parviennent pas à obtenir une place de directeur d'un Conservatoire ou d'une École de musique officielle: cela leur permet de ne pas mourir de faim en attendant que la Renommée veuille bien, quand ils n'y songeront plus, se souvenir d'eux et leur offrir ses faveurs. Justement, on venait en ce temps-là de réorganiser l'Académie de musique de Mons; le prince de Caraman-Chimay, alors gouverneur du Hainaut, demanda à Henri Vieuxtemps, avec qui il aimait passer ses soirées en jouant du violon, s'il ne connaissait pas un artiste capable de diriger cette Académie. Vieuxtemps lui recommanda Gustave Huberti, qui fut agréé. La nomination se fit huit mois après, en janvier 1874. Huberti avait là une excellente occasion de mettre en pratique ses théories. Il se mit à l'œuvre avec passion et intéressa la petite ville de Mons, jusqu'alors très peu portée pour le grand art, à la cause de la musique. Il y avait rencontré beaucoup d'éléments favorables, quelques professeurs artistes que sa présence stimula, et de nombreux amateurs pleins de bonne volonté. Moins d'une année après

son entrée en fonctions, l'Académie donnait son premier concert devant un public surpris et charmé, qui faisait un accueil enthousiaste à un programme intelligemment choisi dans le répertoire classique. Au bout de trois ans, Huberti était arrivé à donner six concerts en une seule saison d'hiver!

Sur ces entrefaites, le roi Léopold II et la reine des Belges vinrent visiter la ville de Mons. C'était en 1877. Le souverain avait manifesté le désir que l'on organisât à cette occasion une fête au profit de l'Œuvre du Congo, qui en était à ses glorieux débuts. Huberti en fut naturellement chargé. Il composa un festival dont il prit uniquement les éléments — trois cents exécutants — parmi la population montoise. Le festival eut lieu au théâtre en présence du Roi et de la Reine. Batta, professeur de piano, joua la fantaisie avec chœurs de Beethoven; Blauwaert, qu'Huberti avait eu la chance d'attacher à l'école, chanta deux parties du *Zonnestraal,* et l'orchestre exécuta l'ouverture de *Tannhäuser*. A la suite de la brillante réussite de cette fête musicale, une société de chœurs mixtes se fonda à Mons, dans le but d'interpréter de grandes œuvres...

Mais les artistes proposent, et les hommes politiques disposent. Vers la fin de 1877, un incident administratif arrêta net dans son essor l'élan de ce musicien probe et indépendant. L'histoire du pitoyable conflit qui surgit entre lui et les mandataires communaux de la ville de Mons est navrante : elle n'est certes pas à l'honneur de ces derniers. Un concert accompagnait annuellement la distribution des prix aux élèves de l'Académie de musique et à ceux de l'Académie des beaux-arts. Le Collège,

jugeant que, d'après le programme qui lui avait été soumis, ce concert, un peu long, risquerait de retarder le dîner des familles qui y assisteraient, manda à Huberti qu'il eût à le raccourcir. « Le Collège, lui écrivait le secrétaire communal, est effrayé; il a manifesté l'intention bien arrêtée que le concert dure une heure au plus et que l'exécution des sept morceaux dont il se compose ne dépasse pas cette durée. » Huberti répondit avec beaucoup de raison que le concert de la distribution des prix constituait le grand intérêt de la cérémonie, bien plus que le défilé de tous les élèves qui viennent chercher leurs prix. « Si cette cérémonie est longue, c'est, expliquait-il, parce que la distribution des prix proprement dite prend trop de temps; cette distribution est double; elle intéresse pour un quart les élèves de l'Académie de musique, et pour les trois autres quarts les élèves de l'Académie des beaux-arts. Que l'on sépare les deux distributions; ce sera beaucoup plus pratique. Mais le concert ayant pour but de faire apprécier au public les résultats des cours de musique et de faire entendre les principaux lauréats, supprimer du programme cette audition, ce serait supprimer la partie essentielle de la cérémonie et, en quelque sorte, sa raison d'être... » Le Collège montois ne voulut rien entendre (c'est le cas de le dire) et persista dans sa résolution. « *Quoi qu'il arrive,* déclara-t-il, la distribution des prix commencera à 1 heure précise; il faut que ce concert ne dure que 58 minutes; *des dispositions seront prises pour assurer l'exécution de cette mesure.* » L'ordre était formel et la forme en était cavalière. Huberti envoya aux journaux un avis expliquant au public la raison pour laquelle

le programme ne serait pas exécuté comme il avait été publié officiellement. Cela mit MM. les Échevins en grande colère. Ils le firent savoir à Huberti par l'habituel canal du secrétaire communal. Huberti se sentit atteint à la fois dans sa dignité personnelle et dans celle de directeur et d'artiste, et il adressa au Collège sa démission. Le Conseil communal se réunit; le bourgmestre posa la question de cabinet : « Ou lui, ou moi! », dit-il. La démission fut acceptée. Alors le magistrat communal ajouta : — « Nous ne le remplacerons pas; mais il faut un exemple. » Un exemple de quoi? C'est ce qu'il ne dit point. A la rigueur, on aurait pu condamner Huberti — toujours pour l'exemple — à être décapité. On n'alla pas jusque-là, heureusement.

Huberti quitta Mons, la tête haute, suivi des sympathies et des regrets de tous ceux qui avaient applaudi à ses efforts courageux, aux résultats déjà féconds de ses initiatives artistiques, et à son labeur opiniâtre. Il revint à Bruxelles. Ce fut un cruel moment dans sa carrière. Marié et père de famille, il ne lui était plus possible de choisir sa route ; il devait accepter les occupations qui se présentaient. Il pensa s'expatrier; il chercha à l'étranger un orchestre à conduire; mais ses espoirs furent déçus. Il se consola en composant. De cette époque tourmentée date le poème dramatique, *La Mort de Guillaume d'Orange* (paroles d'Emmanuel Hiel), écrit pour une cérémonie maçonnique à la mémoire d'Ernest Allard et exécuté en 1878. Une adaptation profane de cette œuvre remporta à Liége, en 1880, un grand succès. Elle s'ouvre par une lamentation du peuple entourant le tombeau du héros populaire; une marche funèbre sert

de transition entre cette partie purement élégiaque et la péroraison, que couronne une explosion chorale pleine d'effet.

Mais bientôt un changement notable se fit dans l'existence du musicien. En 1879, la ville d'Anvers lui offre une place d'inspecteur du chant dans les écoles; il accepte et va habiter cette ville Ses nouvelles fonctions étaient en complet accord avec ses sentiments. La question du chant d'ensemble l'avait intéressé dès ses débuts, et il avait à cœur tout ce qui concerne l'enseignement. Dès son installation, il visite les établissements d'instruction officiels; il examine, il étudie, il pousse son enquête à fond, avec une conscience admirable; puis il adresse au Collège échevinal un rapport détaillé sur la situation de l'enseignement du chant dans les écoles de la ville d'Anvers. Ce rapport date de décembre 1879. C'est non seulement un remarquable exposé de la question qui préoccupa si souvent nos pédagogues, mais le programme même des principes dont ses propres œuvres étaient le reflet vivant. Il y préconise un enseignement plus pratiquement musical que théorique, qui donne aux enfants le goût du beau et leur fasse aimer la musique, au lieu de la leur rendre effrayante par l'étude abstraite du solfège. L'enfant parle avant de connaître l'alphabet; il chante avant de connaître ses notes : ainsi la nature nous indique elle-même la voie à suivre. Huberti avait raison. « Le peuple chante, disait-il, et son art — car il en a un dans tous les pays, même les moins civilisés — n'est pas un des moins estimables. Nous dirons même plus, cet art, qui vit des traditions, des légendes, des goûts et des aspirations d'un peuple, doit être la base du musicien,

c'est-à-dire de l'artiste complet ; celui-ci doit s'identifier avec la manière dont le peuple chante. La chanson populaire doit donc être la base de l'éducation du musicien. Mais en préconisant cette base pour l'enseignement dans les écoles, je ne fais qu'aplanir la voie à l'enfant s'il se destine à la carrière d'artiste ; et dans le cas contraire, j'éveille en lui le goût de la musique, et je le mets en communication continue avec le milieu dans lequel il vit... L'homme auquel manque le sens de l'art est évidemment incomplet. » Puis Huberti, après avoir démontré la légitimité de ses idées, expliquait la façon de les mettre à exécution. L'administration communale d'Anvers approuva le rapport, et donna à Huberti pleins pouvoirs. Dès ce jour, l'enseignement du chant dans les écoles fut, comme il l'avait souhaité et suivant ses indications, basé sur la chanson populaire. Son influence à cet égard seconda utilement les réformes que, de son côté, Peter Benoit avait inaugurées à l'École de musique d'Anvers (depuis Conservatoire flamand) et que, plus tard, ses successeurs consacrèrent dans ce même établissement.

Huberti séjourna neuf ans à Anvers, jusqu'en 1889. Il y eut de nombreux élèves, mais pas de concerts à diriger, rien où ses aspirations vers le « grand art » pussent se manifester. Toutes les « places » étaient prises. Force lui fut, pour faire face aux difficultés de l'existence, de diriger des sociétés d'harmonie. Pour une nature délicate comme la sienne, c'était là un véritable supplice. Il chercha, cette fois encore, des consolations dans le travail. C'est alors qu'il écrivit pour les enfants plusieurs de ses meilleures compositions, *Naar de School*, *Le Prélude* (poésie de P. Dupont) et enfin l'oratorio *Kinderlast*

en Leed, son œuvre la plus importante après le *Laatste Zonnestraal*. Elle fut exécutée pour la première fois à Bruxelles, le 23 juillet 1890, dans une fête musicale organisée au théâtre de la Monnaie, par les enfants des écoles communales, sous la direction de MM. Watelle et Landa ; on l'entendit une seconde fois le 27 du même mois ; à Bruges, il y en eut trois exécutions ; et la ville de Bruxelles fit graver la partition. Le succès en fut très grand, malgré des difficultés d'interprétation qui auraient pu nuire à l'œuvre avec des masses chorales insuffisamment stylées. Un autre reproche qu'on lui adressa, c'est d'être trop sérieuse pour des enfants ; la faute en était à Emm. Hiel, qui entraîna le musicien en des considérations philosophiques un peu exagérées. Les douleurs de l'enfance sont, en général, plus courtes que ne nous le montre le poète ; et la surcharge du travail d'orchestre et des harmonies fait quelque tort au charme de l'œuvre. Celle-ci n'en est pas moins pleine de fraîcheur, avec une instrumentation toujours distinguée, sonore et discrète tour à tour, dans une forme très « moderniste ». Toute la première partie surtout, qui chante les joies de l'enfance, est ravissante ; c'est l'amour de l'enfant pour sa mère, c'est le Printemps ; la seconde partie, énergique et virile, exprime l'Été : la tempête approche, la foudre éclate, l'âme des petits déborde de terreur ; mais l'amour paternel intervient et les sauve du péril. Un choral très développé, simple et puissant, termine l'œuvre en magnificence.

Trois autres compositions de circonstance, largement traitées en style décoratif, datent de la même période : *Fiat lux! (Verlichting)*, conçue en 1884 pour l'inauguration d'un temple maçonnique et exécutée d'abord à

Anvers, puis au Conservatoire de Gand, et ensuite à Bruxelles, au vingt-cinquième anniversaire de l'École de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek; un *Hymne à la Science,* écrit pour le vingt-cinquième anniversaire de l'Université libre, et un poème symphonique, avec orgue, *Triomfeest,* exécuté au Conservatoire de Bruxelles par la classe d'orchestre, morceau brillant de musique à programme plus que de symphonie développée, ayant du nerf, des motifs intéressants, une belle et fière allure triomphale et guerrière, à la gloire d'un héros imaginaire. Mais avant cela surgit une œuvre de caractère bien différent, et tout à fait remarquable, la *Symphonie funèbre,* inspirée au musicien par la mort de son père, survenue en 1880. Elle mérite une place à part, très en vue, dans l'ensemble de ses productions. Entendue pour la première fois aux Concerts populaires, en 1883, sous la direction de Joseph Dupont, sa forme très libre dérouta le public. Elle exprimait d'une façon personnelle, profondément émue, le déchirement d'un cœur filial; on ne la comprit point; la presse fut sévère. Mais, exécutée à nouveau le 29 octobre 1900 aux Concerts Ysaye, elle remporta le plus vif succès. Un des critiques qui l'avaient d'abord sévèrement jugée, écrivit cette fois un long article, très élogieux : « La symphonie de Gustave Huberti nous avait jadis laissé froid, disait-il, et voici qu'elle nous a positivement captivé, tant par sa conception que par sa facture ample et diverse et par ses originalités sonores. A qui de vous, ayant apprécié une amitié très prisée, n'est-il pas arrivé un beau jour de constater qu'elle vaut beaucoup plus que vous ne pensiez? » Et, de fait, c'était une œuvre de vrai poète, d'un

sentiment poignant et d'une superbe richesse d'harmonie. Sans commentaires explicatifs, le titre en fait suffisamment deviner les expressions diverses, dramatiques et philosophiques, et les thèmes qui s'y développent la colorent assez pour qu'on la comprenne et qu'elle nous émeuve. L'amour filial, les regrets cuisants, la douleur y circulent en longs sanglots. La première partie, qui semble traduire la lutte pathétique de la vie contre la mort, et la seconde, sorte de danse macabre, bâtie sur un rythme de tarentelle, traversée de grâce, de tendresse et d'épouvante, sont surtout remarquables. L'influence de Berlioz y est plus sensible que celle de Wagner. La troisième, où se reconnaissent plutôt les procédés chers à Liszt dans ses *Poèmes symphoniques,* couronne avec ampleur cette symphonie, dont quelques longueurs, çà et là, ne diminuent pas la très haute valeur.

Son séjour à Anvers n'empêchait point Huberti de prendre une part active au mouvement artistique de la capitale. Hôte assidu des grands concerts, il prêtait son concours dévoué à toutes les entreprises intéressantes. Quand Joseph Dupont monta la *Walkyrie* à la Monnaie, il le pria d'initier Mlle Martiny au rôle de Sieglinde; et ce fut encore lui qui fit travailler Ernest Van Dyck quand celui-ci débuta aux Concerts populaires. Vers 1880, le bourgmestre de Bruxelles, Charles Buls, l'invita à donner au Palais des Académies un cours d'histoire de la musique. Ce cours s'adressait à un public exclusivement féminin: Huberti, pour le rendre plus attrayant, l'illustra de nombreux exemples, grâce au concours d'artistes de talent. Ce fut à lui aussi que s'adressa la ville de Bruxelles pour la reconstitution des musiques anciennes

dans les cortèges historiques, chose alors toute nouvelle, d'un curieux et vif agrément; le cortège des moyens de transport qui traversa la capitale en 1885 fut, à cet égard, particulièrement intéressant. Huberti y fit revivre, en une série de groupes décoratifs et sonores, l'évolution instrumentale à travers les siècles. Et pour chacun de ces cortèges, il écrivit des airs originaux et des interludes d'orchestre.

Nous disions plus haut que, pendant le temps qu'il passa à Anvers, il n'eut à diriger aucun grand concert. Nous nous trompions : le Comité exécutif de l'Exposition universelle anversoise le chargea, en cette même année 1885, d'en diriger un; il en consacra une partie à ses compositions et une autre à faire connaître au public une œuvre admirable, inconnue encore en Belgique, la 2e symphonie d'Alexandre Borodine. Les nouvelles écoles musicales l'intéressaient vivement; il avait assisté à Liége à des concerts de musique russe, et aussitôt il s'était mis en rapport avec les jeunes maîtres de cette école. Borodine vint à Anvers pour assister à l'exécution de sa symphonie; une grande amitié s'ensuivit entre les deux artistes, également enthousiastes de l'art sincère, amis de la jeunesse, adversaires acharnés de la routine; ils ne différaient que sur un point : Huberti adorait Wagner; Borodine l'aimait beaucoup moins. En 1861, à 18 ans, Huberti était allé à Paris voir le *Tannhäuser*, qu'il ne put entendre à cause des sifflets qui, après le deuxième soir, arrêtèrent les représentations de cet opéra. Rentré à Bruxelles, il assista au concert que Richard Wagner donna à la Monnaie. Son enthousiasme scandalisa François Fétis, de qui il suivait alors, au Conservatoire, le

cours d'harmonie. Le vénérable directeur le renvoya de la salle où l'on répétait pour un concert. Puis, quelques jours après, à une leçon de composition, le jeune élève lui ayant présenté un travail où se développait une idée mélodique conforme à la tradition : — « Eh quoi ! mon ami, lui dit-il, vous faites donc encore de la mélodie? » La colère de Fétis se borna à cette innocente boutade.

Wagnérien passionné, — « enragé », comme on disait autrefois, non sans quelque raison, — ayant suivi, en Allemagne, depuis ses voyages de lauréat du prix de Rome, l'ascension triomphale du rénovateur de l'art lyrique, et, plus tard enfin, pèlerin assidu des fêtes de Bayreuth, Huberti n'érigeait pourtant pas son admiration, comme firent beaucoup d'autres, en un fétichisme exclusif. Nous venons de le voir séduit par les belles œuvres des maîtres russes; il ne le fut pas moins par toutes celles qui, en France et en Belgique, marquaient une tentative nouvelle et lui offraient quelque pure volupté d'art. Comme nous le verrons plus loin, César Franck, Vincent d'Indy, la jeune école française, eurent même, sur son talent, dans les dernières années de sa vie, une indiscutable influence... Je parle des modernes; car il est bien certain que, au-dessus de tous, Bach incarnait son culte le plus fervent; Huberti n'eût pas été, sans cela, le musicien grave et robuste qu'il était.

Il revint s'installer à Bruxelles en 1888. Ses goûts, ses occupations, ses amitiés l'y attiraient invinciblement. Dès 1886, il avait été chargé, au Conservatoire de cette ville, du cours d'harmonie théorique. Treize ans après, il remplaçait Joseph Dupont comme professeur d'harmonie écrite. Il se distingua dans ce haut enseignement par des qualités qui le firent tenir en haute

estime par Gevaert. Celui-ci lui proposa un jour de créer des exercices pratiques pour son Traité d'harmonie. Gevaert et Huberti se réunissaient chaque semaine pour préparer cet important travail; mais la mort de l'illustre maître en interrompit l'exécution, qui devait être reprise et continuée plus tard par M. Léon Du Bois.

Cette période fut une des plus heureuses de la carrière d'Huberti. Il se trouvait enfin dans une atmosphère vraiment artistique; il pouvait communiquer ses idées à de jeunes intelligences qui valaient mieux que celles de simples élèves de cours quelconques: il préparait l'avenir; tout ce qui est jeune, ardent et courageux stimulait sa sympathie et son dévouement. Même après leur sortie du Conservatoire, ses anciens disciples venaient lui montrer leurs travaux et lui demander des conseils, sûrs d'être toujours bien accueillis, sans morgue ni pédantisme. Depuis de nombreuses années, il faisait partie du jury du concours pour le prix de Rome. Lorsque Guillaume Lekeu s'y présenta avec sa cantate d'*Andromède*, Huberti ne jugea point qu'elle méritât la première place; plus tard, il s'en repentit amèrement; il estima qu'il devait réparation au jeune auteur, trop tôt enlevé à la gloire, et fit exécuter l'œuvre en 1906 dans un grand concert — le dernier qu'il dirigea! — à l'École de musique de Saint-Josse-ten Noode-Schaerbeek.

Sa nomination comme directeur de cette école date de 1893. Il succédait à Henry Warnots, qui l'avait fondée en 1870. Sous sa direction, elle prit un développement considérable, au point de devenir bientôt une des premières parmi les institutions similaires du pays. Il y

organisa notamment un cours permanent de chant d'ensemble. Les centaines de voix d'hommes, de jeunes filles et d'enfants aguerries et stylées dont il disposait, lui permirent de faire entendre, dans de vastes locaux scolaires transformés en salles d'audition, des œuvres de grande envergure, nouvelles et anciennes, dont l'exécution eût été impossible ailleurs : telles *La Croisade des enfants* et *Les Enfants à Bethléem*, de Gabriel Pierné, que nous citions tout à l'heure. Ajoutons-y le *Lucifer* et *De Schelde* de Peter Benoit, *De Klokke Roeland* de Jan Blockx, *Le Déluge* de Saint-Saëns, *La Légende de sainte Cécile* de Chausson, et la plupart de ses propres compositions, *Boerenkermislied*, *Een Laatste Zonnestraal*, *Kinderlust en Leed*, *La Mort d'une mère*, *Verlichting*, *Christine* et la *Cantate inaugurale des Eaux du Bocq*.

Cette cantate et *Christine* furent, avec une série de six mélodies inspirées presque toutes de poètes français (*Lied*, *Le Monde est méchant*, *Mal ensevelie*, *A la dérive*, *Brume du Midi* et *Berceuse*), les dernières œuvres de Gustave Huberti. Elles marquent une évolution curieuse, des recherches nouvelles, un progrès en quelque sorte inattendu dans le développement de sa nature musicale. Cette évolution s'indiquait déjà dans la *Symphonie funèbre*. Il semble qu'une inquiétude ait, à un moment donné, tourmenté dans le tréfonds de son âme cet artiste consciencieux, épris d'idéal, et cependant craintif et timide sous ses apparences farouches et austères. On peut se demander si l'influence violemment exercée sur sa jeunesse par la « musique flamande » ne lui fut pas plus pernicieuse que favorable et si elle répondait vraiment à ses secrètes aspirations. On a peine à s'expliquer

comment le fils d'un peintre délicat et tendre, âme latine et raffinée, wallon d'origine et d'éducation, pût songer à devenir un interprète des grasses, truculentes et somptueuses manifestations de l'âme flamande, et s'obstinât pendant si longtemps à ce labeur ingrat. Certes, il avait su leur donner une saveur personnelle, bannissant de sa palette les colorations brutales, graduant les nuances et recherchant de préférence la caresse des tonalités adoucies; mais il n'en fut pas moins, quoi qu'il fît, tributaire de formules inévitables, d'un programme qu'il fallait suivre, d'une esthétique dont il avait accepté de bonne foi l'obsession. Un jour vint cependant où cet esprit s'éclaira d'autres lueurs, où il reconnut qu'il y avait, pour atteindre à son idéal, d'autres voies jusqu'alors ignorées. Certains artistes, chez qui les soucis de l'existence ont contrarié la libre expansion, ne prennent connaissance d'eux-mêmes que fort tard, à l'âge où il semble qu'ils aient donné toute leur mesure; leur éducation n'était point faite encore; la vie ne leur avait pas encore livré tous ses secrets; la beauté ne s'était pas révélée à eux tout entière. Souvent hélas! ils ne conquièrent leur parfaite maturité qu'à l'heure où va s'ouvrir sous leurs pas le tombeau. Huberti fut peut-être de ceux-là. Des influences heureuses provoquèrent cette évolution; des amitiés précieuses l'enveloppèrent d'une atmosphère nouvelle; et sa jeunesse chercheuse se mit à fleurir une seconde fois. Elle s'épanouit en des œuvres d'une plasticité de formes inaccoutumée, d'une expression intime et pénétrante, d'un sentiment tout intérieur. Ces œuvres, nous venons de les nommer : ce sont ses dernières mélodies, l'adaptation de *Christine*, certaines

parties déjà de la *Symphonie funèbre*, et même, jusque dans son extériorité obligée, la *Cantate inaugurale*. Chacune d'elles, d'inspiration très différente, est de style aussi très différent : on ne les dirait pas du même compositeur. L'école française semble les avoir fortement impressionnées; on y reconnaîtrait malaisément — sauf dans la *Berceuse* — l'auteur du *Sonnet* et de *Pas de serments*. Dans son écriture fluide, distinguée, colorée en aquarelle, *Christine* est d'une simplicité extrême; un commentaire symphonique, sorte de mélodrame expressif et pittoresque, accompagne, avec une exquise discrétion, la déclamation du joli poème de Leconte de Lisle, de façon à ne jamais couvrir la voix du récitant. Rien de plus gracieux et de plus tendre : c'est un petit chef-d'œuvre. Quant à la *Cantate* composée en 1901 pour l'inauguration de l'Intercommunale des Eaux du Bocq, elle est de la famille des « oratorios profanes » qu'Huberti avait conçu précédemment, sous l'inspiration de Peter Benoît; mais combien elle leur est supérieure! Le talent du musicien s'est assoupli et équilibré; sa pensée est devenue plus ferme et plus claire; le dessin de son art a gagné de l'ampleur et de la solidité. L'œuvre est réellement d'un maître, par sa couleur, son mouvement et son élévation. Le peintre qui était dans ce musicien y rayonne avec une force peu commune. On en put juger complètement lorsqu'elle fut exécutée, pour la troisième fois, à l'École de musique de Saint-Josse-ten-Noode, au lendemain de la mort d'Huberti. Les deux premières exécutions, à cette même École, quoique dirigées par l'auteur, ne l'avaient pas fait apprécier à son exacte valeur. La dernière, où semblait avoir passé l'âme du regretté musicien,

fut une véritable révélation, celle d'un tempérament dont rien n'avait pu faire soupçonner à ce point la vigueur et l'éclat. Le sujet était délicat à traiter; Huberti en tira un merveilleux parti. Écrite sur un poème de Gustave Lagye, la musique exprime par des chants et des danses la joie d'un peuple dans la santé et dans la paix; elle l'exprime avec une verve incomparable, une abondance de rythmes et une richesse d'inspiration n'ayant rien de vulgaire ni d'ampoulé, comme il était à craindre dans un genre de composition fatalement conventionnel. Interprétée par les trois cents voix d'hommes, de femmes et d'enfants de l'École de musique avec un irrésistible élan, dans un mouvement vertigineux, elle transporta le public d'enthousiasme. Ce fut une revanche — tardive hélas! — de tant de déboires et de luttes stériles. Malheureusement la partition n'a pas été gravée, et, seul, le souvenir de ceux qui l'entendirent pourrait témoigner du sommet lumineux auquel cet artiste probe, convaincu et respectueux de son art était parvenu, dans sa lente ascension vers la fuyante Renommée.

Gustave Huberti avait été nommé officier de l'Ordre de Léopold en 1906. Depuis le 2 avril 1891, il faisait partie de la Classe des beaux-arts de l'Académie, qui l'avait élu d'emblée membre titulaire. En 1903, il remplit les fonctions de directeur de la Classe et, à ce titre, prononça, en séance publique, un discours sur *La Routine,* où l'indépendance et la fierté de son esprit se donnèrent libre carrière. Il y disait l'absurdité de l'éducation et de la morale conventionnelles; puis, traitant son sujet au point de vue plus spécialement musical, il s'élevait contre les vices de l'enseignement du solfège, montrait la

nécessité d'une réforme de cet enseignement basée uniquement sur la connaissance du rythme, et réclamait enfin une réforme aussi de l'institution des concours de Rome telle qu'ils fonctionnent encore actuellement. On sait que cette réforme, après de longues et laborieuses études, était près d'aboutir au moment où la guerre de 1914 éclata, remettant, hélas! à plus tard tant de choses belles, utiles et fécondes.

Ce discours fut en quelque sorte le testament pédagogique d'Huberti. Pendant l'été de 1908, ses forces commencèrent à décliner; une noire mélancolie étreignait son cerveau; un mal sourd le rongeait, comme un poison qui lentement tarit la vie dans les flancs d'un chêne. Il sentait ce mal l'envahir peu à peu; mais il résistait de toute l'énergie qui lui restait encore; sa volonté se redressait, disputant à l'implacable destinée le trésor qu'il cachait en lui d'œuvres à créer encore, de lauriers à cueillir, de rêves de beauté non réalisés... Ce fut un long et poignant supplice celui de ce noble artiste qui, de jour en jour, sentait s'échapper de ses mains défaillantes l'instrument de sa gloire. Une scène tragique nous a été contée, qui se déroula, un soir, dans l'ombre envahissante de la mort prochaine. Le malade, secoué d'une fièvre soudaine, avait voulu lutter une dernière fois. Serait-il possible que le mal eût raison de lui, malgré lui, aussi facilement? Non, la vie de sa pensée ne l'avait pas abandonné à ce point... Et il tenta sur l'heure d'en faire l'épreuve. Il se leva dans un effort suprême, raidissant ses muscles, tendant ses nerfs, et pas à pas s'avança vers son cher piano, qui, si souvent, avait vibré sous ses doigts de velours et d'acier; il

s'assit, contempla le clavier avec une indicible et joyeuse angoisse, et y posa les mains en tremblant... Hélas! ses mains avides refusèrent de répondre à sa volonté et retombèrent à ses côtés, lourdement... Alors, pâle comme une flamme qui s'éteint, les traits contractés par une douleur d'agonie, l'artiste s'écroula, vaincu, dans un sanglot convulsif. C'était la fin. Il survécut quelque temps encore, puis s'éteignit doucement, sans souffrances, le 28 juin 1910.

Il repose au cimetière de Schaerbeek. Ses amis, ses élèves, ses collaborateurs lui élevèrent par souscription un monument que Victor Rousseau décora d'un très beau médaillon en bronze.

LUCIEN SOLVAY.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
H884S6

Solvay, Lucien
Notice sur Gustave Hube

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 11 02 11 021 0